



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Czytanie jako niekończąca się opowieść

Author: Joanna Soćko

Citation style: Soćko Joanna. (2016). Czytanie jako niekończąca się opowieść. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter (red.), "Par coeur : twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze" (S. 157-177). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Czytanie jako niekończąca się opowieść

Ta lektura nie zaczęła się niewinnie. Dla mnie – gdy dostrzegłam w witrynie księgarni *Nie kończącą się historię* i postanowiłam ją kupić, choć o mały włos nie spóźniłam się przez to na samolot. Dla Bastiana, gdy ukradł *Nie kończącą się historię* z antykwariatu, uciekł z lekcji i zaszył się na szkolnym strychu, nie wracając w porę do domu. A przecież już ta czasowa nieprzystawalność, niemożność wpasowania lektury w grafik obowiązków, powinna przestrzec przed zagłębianiem się w labirynty liter, które niechybnie prowadzą nas na manowce fikcji. Przypomniałam sobie, że prawdziwe czytanie jest zawsze nie w porę – nie da się go zredukować do rozrywki wypełniającej „czas wolny”. Prawdziwi czytelnicy rzucają wszystko, byle tylko wyruszyć w beztroską włóczęgę po bezdrożach fantazji, bo przeczuwają, że oto znaleźli się na tropie przygody, której znaczenie dalece przewyższa wartość harmonogramu dnia. Jednak ani mojej niefrasobliwości, ani występu Bastiana nie zrozumie nikt, kto – jak słusznie zauważa narrator – „nigdy z płonącymi uszami i potarganym włosiem nie przesiadywał nad książką całych popołudni, zapominając o świecie, nie zauważając już, że chce mu się jeść albo że jest mu zimno...”¹.

Nie kończącą się historia nie należała do tych książek, które stały na półce mojego dziecięcego pokoju, umożliwiając nieustanne

¹ M. Ende: *Nie kończącą się historia*. Przeł. S. Błaut. Kraków 2014, s. 15. Kolejne cytaty z tej powieści lokalizowane będą przez podanie numeru strony.

powroty do przygód ulubionych bohaterów. Była to opowieść, którą kiedyś, „dawno, dawno temu”, ktoś czytał mi wieczorami – ktoś, kogo moje prośby o „ciąg dalszy” odciągały zapewne od wielu ważniejszych „rzeczy do zrobienia”, którymi należało się zająć przed zakończeniem dnia. Niewyraźne wspomnienie tonącego w bagnach konia Artaksa i wielkiego białego Fuchura – fantazjańskiego smoka szczęścia – przypomniało mi, że ja też, podobnie jak Bastian, śledziłam kiedyś losy bohaterów z wypiekami na twarzy, a ich przygody stawały się inspiracją do codziennych zabaw. Teraz, gdy niemal w ostatniej chwili udało mi się szczęśliwie wejść na pokład samolotu, mogłam zerknąć ponownie do tej zapomnianej opowieści, nie przypuszczając nawet, że – jako osoba, której nieobce są ani podróże, ani książki – dam się wciągnąć w obfitującą w niespodzianki przygodę. Bastian nie tylko uosabiał mnie jako małą czytelniczkę, również jako dorosłej osobie trudno było mi się nie utożsamić z tym zaczytanym chłopcem. Dzieliłam z nim zwłaszcza te czytelnicze męczarnie, które przypominały nam, że przez zachłanność lektury nie zaopatrzyliśmy się w prowiant: „Bastianowi pociekła ślinka. Raptem wydało mu się, że czuje zapach gnomiej uczty” (s. 130). Były to te rzadkie chwile, gdy, zazdrośnie wsłuchując się w szmery rozpakowywanych kanapek i wdychając nagle zapach obieranej pomarańczy, przypominałam sobie o tym, że, w przeciwieństwie do mojego umysłu, moje ciało wciąż znajduje się w czasoprzestrzeni razem z innymi, bardziej przezornymi podróżnymi. Doskonale więc zrozumiałam, co czuł Bastian, gdy „wyciągnął z teczki resztę kanapki i jabłko i wszystko zjadł. [...] Potem uprzytomnił sobie, że był to jego ostatni posiłek. Przeraziło go to słowo” (s. 130).

Zwierciadło

Ta lektura nie zaczęła się niewinnie, ale niepokój pojawił się dopiero wtedy, gdy Atraju doszedł do Bramy Czarodziejskiego Lustra, czyli drugiej – środkowej – przeszkody na drodze do Południowej Wyroczni. Teoretycznie wszyscy byliśmy przygotowani na ten etap

przygody, bowiem kilka stron wcześniej Engywuk – gnom piszący naukową dysertację na ten temat – dokładnie przedstawił Atreju specyfikę tego niebezpiecznego przejścia:

Chodzi tu o duże lustro, aczkolwiek rzecz nie jest ani ze szkła, ani z metalu – W każdym razie stojąc przed nim, widzi się samego siebie, ale, ma się rozumieć, nie tak jak w zwykajnym lustrze. Widzi się nie swoją powierzchowność, lecz swoje prawdziwe wnętrze, tak jak ono w rzeczywistości wygląda. Kto chce przejść, ten musi wejść w samego siebie.

s. 139

Uczony gnom nie pozostawiał przy tym wątpliwości, że próg tej bramy niełatwo jest przekroczyć:

Sam byłem świadkiem, że właśnie tacy przybysze, którzy uważali się za wyjątkowo nieskazitelnych, uciekali z krzykiem.

s. 140

Atreju szedł więc w stronę lustra, spodziewając się zobaczyć najbardziej mroczne tajniki swego wnętrza; Bastian z kolei zastanawiał się nad tym, jak Atreju może wyglądać „w środku”, a przede wszystkim: czy uda mu się sprostać trudnemu wyzwaniu „wejścia w siebie”. Ja natomiast – kompletnie nie pamiętając tego momentu – zastanawiałam się, jak autor opowieści wybrnie z tej sytuacji, wzbudzającej w czytelniku uzasadnione oczekiwanie niezwykłego samopoznania.

Wielkie było nasze zaskoczenie, gdy Atreju:

[...] zamiast strasznej zjawy zobaczył coś, na co był zupełnie nieprzygotowany i czego też nie mógł pojąć. Zobaczył grubego chłopca o bladej twarzy – mniej więcej w swoim wieku – który siedział po turecku na legowisku z mat i czytał książkę. Był opatulony w szare, podarte koce. Chłopiec miał duże, bardzo smutne oczy.

s. 147

Tak oto owo dziwne spełnienie marzenia o doskonałej reprezentacji, sięgającej poza grę światła właściwą dla odbić powierzchni,

zmieniło bieg lektury zarówno w przypadku Bastiana, jak i moim. Magiczne lustro strzegące wejścia do Prawdy o świecie fikcji (do „Wyroczni”, „Mądrości” – jak nazywano Uyulalę) okazało się łańcuchem reprezentacji opartej na zasadzie utożsamienia:

Bastian wzdrygnął się, pojmując, co przed chwilą przeczytał. Przecież to był on! Opis zgadzał się we wszystkich szczegółach.

s. 147

Bastian nie mógłby jednak utożsamić się z przedstawionym w książce obrazem siebie, gdyby wcześniej nie utożsamił się z bohaterem, który doprowadził go do tego miejsca, i który stanął naprzeciw owego dziwnego lustra:

[...] chłopiec wdrapał się na kozioł gimnastyczny i usiadł na nim okrakiem. Wyobraził sobie, że jest Atreju, który galopuje przez noc na Atraksie.

s. 71

Ale nie mógłby on również utożsamić się ze swoim obrazem, gdyby nie zachował owego czytelniczego dystansu, który podtrzymuje świadomość odrębności od fikcyjnej postaci:

Nagle Bastian wzdrygnął się, bo w ciemnym kącie poruszała się jakaś postać. Dopiero przyjrawszy się uważniej, zobaczył, że stało tam duże lustro, w którym widział niewyraźnie samego siebie. [...] Doprawdy nie był piękny z tą grubą figurą, iksowatymi nogami i bladą twarzą.

s. 139

To właśnie owa dychochotomia czytelniczego utożsamienia – gwarantująca balansowanie na granicy światów, niosąca ze sobą przyjemność nieograniczonego przeżywania i rozczarowanie zależnością od miejsca zajmowanego w innej czasoprzestrzeni – sprawiła, że Bastian zmuszony był rozpoznać siebie jako niespodziewanego uczestnika *Nie kończącej się historii*.

Na tym jednak ujawniony łańcuch odbić się nie skończył. Bo przecież ja też, podobnie jak Bastian, czytam *Nie kończącą się his-*

torię, i również ja, świadoma własnej odrębności, nie mogę nie utożsamić się z tym chłopcem, przeżywając razem z nim swoją czytelniczą przygodę. Dobrze zdaję sobie sprawę z tego, że obecność lustra stanowi wewnątrztekstowe odwołanie do kultury wizualnej. Wiem, że spoglądam na czytaną powieść z charakterystycznego dla literaturoznawcy dystansu i uświadamiam sobie, że – stojąc nieco za widownią, na której zasiadł Bastian – oglądałam dotąd szekspirowski teatr rozgrywający się na scenie, na której ktoś nieoczekiwanie owo lustro odsłonił. Odbijająca się w nim twarz Bastiana całkowicie odbiega od kostiumów aktorów i sprawia, że owe dwa światy zaczynają się na siebie nakładać, współtworząc oglądaną przeze mnie sztukę. Ale przecież świadoma własnego położenia dobrze wiem, że świat widowni jest też moim światem i że w oddali, nad ramieniem Bastiana, mogę dojrzeć także swoje, niewyraźne odbicie – mogę zobaczyć postać dziewczyny, która bezwładnie opiera rozczochraną głowę o dmuchaną poduszkę podróżną i nie odpowiada przechodzącym stewardesom na pytanie, czy ma do wyrzucenia jakieś śmieci. Rozpoznanie własnego obrazu w czytanej właśnie powieści wywołuje we mnie ten sam niepokój, który odczuwa Bastian i chociaż skala tego doznania jest nieporównywalna, to przecież również ja – podobnie jak ten mały czytelnik – nie mogę przejść obojętnie wobec wyzwania rzuconego mi przez tę książkę „prosto w twarz”. Oto bowiem, przypominając sobie odczucie dobrze znane z dzieciństwa, dochodzę znów do momentu, w którym w czytanej opowieści zmuszona jestem zobaczyć siebie i w którym hermeneutyka tekstu przestaje być profesjonalną procedurą uzyskiwania znaczenia, a staje się drogą do samo(roz)poznania.

Oczywiście, wyposażona w literaturoznawczą wiedzę mogę podejść do rozwiązywania tej zagadki inaczej niż Bastian. Wiem przecież, że gra luster, w którą *Nie kończąca się historia* wplątuje swego czytelnika, nawiązuje w dużej mierze do artystycznych zabiegów, niejednokrotnie już problematyzujących kwestię reprezentacji. Zarówno Quentin Matsys, którego obraz *Lichwiarz z żoną* posłużył André Gide'owi do sformułowania literaturoznawczej koncepcji *mise en abyme*, jak też Jan Van Eyck w *Portrecie małżonków Arnolfinich* czy Diego Velázquez w *Pannach dworskich* – wszyscy oni również umieścili na malowa-

nym płótnie lustro, by zawrzeć w jego obrębie obraz rzeczywistości znajdującej się (przynajmniej teoretycznie) poza obszarem świata przedstawionego. Zabieg ten – wpłatający w malowaną scenę samego malarza i obrazujący sam proces powstawania obrazu – z jednej strony uwiarygodniał przedstawianą scenę (malarz istotnie był jej świadkiem), z drugiej zaś obnażał fikcyjny charakter reprezentacji (czytaj: pamiętaj, że scena, którą właśnie oglądasz, jest zapośredniczona przez pędzel artysty).

Ale magiczne lustro Wyroczni jest inne. Nie pokazuje procesu tworzenia dzieła, lecz jego recepcję. Autorowi udało się zostawić w swej powieści „puste miejsce”, czekające na każdego czytelnika, który, podążając śladami Atreju i Bastiana, zbliży się do tej dziwnej tafli. Osobliwe lustro – funkcjonujące na przekór prawom fizyki – wcale nie uwiarygodnia przedstawianej sceny, jednak podobnie jak lustra słynnych, malarskich poprzedników, odsyła do rzeczywistości znajdującej się poza światem przedstawionym, a rzeczywistością tą jest świat tego-który-czyta. Lustro Wyroczni – czekające na mnie w świecie fikcji – odbija więc moją rzeczywistość, pokazując ją jako meta-fikcję, przy czym analogia do Arystotelesowskiego użycia tego przedrostka jest tutaj bardzo wyraźna i odsyła nas do samych początków europejskich zmagania z reprezentacją jako taką. Podobnie jak Arystotelesowska fizyka szuka swego źródła w tym, co metafizyczne, tak też fikcja *Nie kończącej się historii* szuka odkupienia w tym, co meta-fikcyjne. Okazuje się bowiem, że to nie Atreju – wysłany przez Cesarzową na poszukiwanie ratunku dla ginącego świata – ale Bastian musi pomóc Fantazjanie pochłanianej przez Nicość:

Wszedłeś w jego obraz i zabrałeś go ze sobą, a on za tobą podążył, bo zobaczył siebie swoimi oczami. A i teraz słyszy każde słowo naszej rozmowy. I wie, że mówimy o nim, czekamy na niego i z jego przybyciem wiążemy nadzieje. I może już rozumie, że ten wielki trud, jaki ty Atreju, wzięłeś na siebie, był skierowanym do niego wezwaniem.

s. 243

Słowa Cesarzowej wyraźnie pokazują, że Atreju był przynętą – bohaterem zaprojektowanym według odkrytych przez Proppa reguł,

zapewniających skuteczność baśniowym narracjom fabularnym (pojawia się niebezpieczeństwo, poszukiwany jest bohater, który godzi się przyjąć misję i wyrusza w podróż, mającą na celu naprawę sytuacji itd.). My natomiast podążyliśmy za Atreju, dając upust naszej czytelniczej fascynacji. Przyzwyczajeni do beztroskich ucieczek w światy dalekie od własnych, niczym niefrasobliwi podglądacze, poddaliśmy się lekturowemu voyeuryzmowi, czerpiąc przyjemność z ekscytacji, od których zazwyczaj można się było odciąć, zamykając książkę. I nawet jeśli pragnienie kontynuowania tej wycieczki wybiegało zawsze poza nią samą – a jest to owo dobrze znane czytelnikom uczucie żalu wywołanego ostatnią stroną, ostatnim zdaniem, ostatnią kropką – to podniecenie podróży zawsze w końcu wygasało w momencie, w którym bohater dochodził do końca drogi. Atreju tymczasem był pułapką – końcem jego drogi okazało się bowiem odbicie ujawniające obecność zafascynowanych czytelników, którzy śledzili małego bohatera przekonani o tym, że pozostają ukryci w cieniu miejsc, w których przypadło im odbywać lekturę.

Dlatego właśnie moment, w którym dochodzimy do lustra Mądrości, staje się istotnym miejscem transpozycji. W chwili, gdy Atreju wchodzi w magiczną taflę i „zabiera z sobą obraz”, udaje mu się dotrzeć do Wyroczni, która – będąc Głosem, a zatem paradygmatycznym wcieleniem obecności metafizycznej Prawdy – objawia nam, że ratunkiem dla świata fantazji może być tylko nowe imię, to zaś może nadać Cesarzowej jedynie człowiek. Wyrocznia nie doprecyzowuje tego, kim mógłby być ów wybraniec, ale przecież nie musi tego robić. Ja dobrze wiem, kim on jest i to na długo, zanim Cesarzowa opowie o tym Atreju. Jedynym człowiekiem w *Nie kończącej się historii* jest przecież czytelnik, a jedynym czytelnikiem, który może kontynuować powieściową przygodę jest Bastian – to on funkcjonuje przecież w wykreowanej przez autora, czytelniczej „metasferze”: przestrzeni łączącej moją rzeczywistość ze światem przedstawionym. Jednak w momencie, w którym to Bastian przejmuje rolę bohatera owego fabularnego spektaklu, ja zmuszona jestem zająć jego miejsce, które napawa mnie niepokojem, ponieważ wiem, czym ono grozi. Czuję się zatem „następna w kolejce” do pochłonięcia przez opowieść, którą zaczynam odtąd śledzić z większą uwagą i która nie jest już

opowieścią o Atreju ratującym Fantazjanę, ale narracją o czytelniku ratującym fikcję.

Muszę przyznać, że czuję się nieswojo, przyjmując tę rolę, ponieważ zdaję sobie sprawę, iż jest to narracja przeznaczona dla kogoś, kogo interesuje nie ta konkretna przygoda powieściowa, ale literatura jako taka. Dziecięca opowieść dla literaturoznawcy. Czyżby zatem i moją lekturę przewidział autor w swoim lustrzanym scenariuszu? Być może tak, ponieważ koincydencja czytelniczych ról sprawia, że „wezwanie” do uratowania dziecięcego świata fikcji skierowane zostaje nie tylko do Bastiana, ale również do mnie. I choć w przeciwieństwie do zaczytanego w tekście chłopca nie zostaję wezwana po imieniu, to mam przecież świadomość, że apel ten nie wynika z precyzyjnie zaadresowanej wiadomości, ale z samej organizacji opowieści oraz że zawołanie: „przyjdź!”, nigdy tak naprawdę „nie odnosi się do jakiegś z góry określonej tożsamości”². Jako czytelniczka Derridy zdaję sobie również sprawę z wagi, jaką ma wezwanie do odpowiedzi: odpowiedzi, a zatem też odpowiedzialności za ginący świat, którego prośba o ratunek – owe adwentowe „przybądź!” – wybiega poza horyzont powieściowej rzeczywistości i osiąga mojego „tu-i-teraz” jako jego meta-fikcyjnej transcendencji.

Armagedon

Już sama struktura wezwania dochodzącego z krainy fantazji pokazuje, że stawka tej czytelniczej gry ma wielką wagę: wysyłany przez opowieść apel najwyraźniej zakłada przecież wzajemną infiltrację życia i lektury – realną perspektywę przejścia. To właśnie w tym miejscu: na

² J. Derrida: *Les fins de l'homme: A partir du travail de Jacques Derrida*. Paris 1981, s. 477. Cyt. za: J.D. Caputo: *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka*. Przeł. T.K. Sieczkowski. „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne”, 27.05.2010. Dostępne w Internecie: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article66> [data dostępu: 28.10.2014].

granicy światów, musi się dokonać ocalenie, ponieważ pochłaniająca książkową krainę Nicość zagraża zarówno rzeczywistości, jak i fikcji:

[Bastian – J.S.] zrozumiał, że chora jest nie tylko Fantazjana, lecz także świat ludzki. Jedno wiązało się z drugim.

s. 211

Kluczowy w tym kontekście jest charakter zniszczeń dokonujących się w królestwie Dziecięcej Cesarzowej – okazuje się bowiem, że Nicość, paradoksalnie, nie unicestwia tworów fantazji, wręcz przeciwnie: przenosi je w rzeczywistość. Nicość z powieści Endego jest szarą strefą, która sprawia, że elementy baśniowego świata fikcjonalizują realne życie ludzi:

Jesteście jak zaraźliwa choroba, przez którą ludzie ślepną, tak że nie potrafią już odróżnić pozoru od rzeczywistości.

s. 207

– tłumaczy jeden z „wtajemniczonych” bohaterów podczas rozmowy z Atreju. Ta koszmarna wizja odpowiada „rzeczywistości”, która zatracą swą realność i staje się spletem dyskursów – kolażem ideologii snutych w celu zdobycia władzy:

Może z twoją pomocą będzie się nakłaniać ludzi, by kupowali, czego nie potrzebują, albo nienawidzili, czego nie znają, wierzyli w to, co czyni ich uległymi [...]. Z waszą pomocą, mały Fantazjańczyku, w ludzkim świecie robi się wielkie interesy, rozpętuje wojny, tworzy imperia...

s. 210

Nicość szerzy zatem zniszczenie absolutne: zatracą się w niej bowiem wszelki punkt odniesienia, a wraz z jego utratą – jak wyraźnie sugeruje Ende – kończy się zarówno rzeczywistość, jak i fikcja.

Być może nie uwierzyłabym w wizję Endego. Z wyszkolonym sceptycyzmem podchodzę przecież do narracji – zwłaszcza, jeśli jest to narracja o końcu. Widmo snutego w baśni zagrożenia powinno stać się częścią znanego mi już, katastroficznego tonu apokalipsy, która

od długiego czasu nęka dyskursy humanistyczne, ogłaszające co jakiś czas pojawiającą się w ich obszarach Nicość (koniec historii, koniec chrześcijaństwa, koniec podmiotu, koniec człowieka...). A może niekończące się uczestnictwo w owej apokaliptycznej zagładzie jest konieczne, skoro *apokálypsis* to po grecku „odsłonięcie” – naczelny dla kultury Zachodu paradygmat poznania – i może rację ma Derrida, sugerując, że to właśnie apokalipsa jest w naszej kulturze prymarnym sposobem myślenia o rzeczywistości?³ Być może więc uznałabym katastroficzną wizję Endego za jeden z wielu przykładów niekończącej się zdolności narracji do mówienia „o końcu”, gdyby mój wyszkolony sceptycyzm – profesjonalna niewiara w opowieść – nie potwierdzał zasadniczej diagnozy niemieckiego bajkopisarza. Bo przecież tylko w świecie, w którym „wszystko jest tekstem”, opowieść o końcu może się ciągnąć w nieskończoność. W świecie, w którym granice pomiędzy rzeczywistością i fikcją zostały zatarte przez niekontrolowany napływ ideologicznie wykorzystywanych „tworów fantazji”, groźba unicestwienia może mieć charakter jedynie dyskursywny, co podczas humanistycznej konferencji dotyczącej kryzysu nuklearnego wyraźnie zasugerował Derrida:

[...] możemy uważać się za równie kompetentnych w kwestii, która w swej istocie jest bajecznie tekstualna (*fabulously textual*)⁴.

Derrida miał przy tym na myśli nie tylko fakt, że broń nuklearna, bardziej niż jakakolwiek inna, uwikłana jest w struktury informacji i komunikacji, kodowania i dekodowania, ale również to, że sama wojna oparta na działaniu tej broni ma charakter fikcyjny:

[...] jak dotąd, wojna atomowa nigdy nie miała miejsca: możemy tylko o niej mówić lub pisać⁵.

³ Zob. J. Derrida: *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris 1983.

⁴ Idem: *No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)*. „Diacritics” 1984, nr 14. Przekł. – J.S.

⁵ Ibidem.

Dopiero wizja ostatecznej zagłady zdaje się wyzwalać ową chiazmatyczną współzależność rzeczywistości i fikcji, którą stara się podkreślić Ende. Doskonale wydobywa ją Boris Groys, który zwraca uwagę na problematyczność apokaliptycznych wizji Derridy:

Rzecz polega na tym, że skoro Derrida fikcjonalizuje wszystko – zarówno świat, jak i jego skończoność – to jest tym samym zmuszony zmaterializować samą fikcję. Według niego każda fikcja jest ugruntowana w „literaturze” lub – jak to inaczej określa – w „archiwum”, nieskończonej mnogości tekstów, z których wszystkie odwołują się do siebie nawzajem⁶.

Zgodnie z interpretacją Groysa, perspektywa definitywnej katastrofy sprawia, że materialność literatury okazuje się jedynym realnym wymiarem istnienia:

[...] bo wszystko poza literaturą jest literacką fikcją, po której upadku nie pozostanie już żadna rzeczywistość⁷.

Literatura okazuje się więc obszarem „ostatecznej walki”, a czytelnik – jedynym możliwym bohaterem. Dostrzegam przy tym wyraźnie, że sytuacja ta wymaga „nawnej” lektury dziecka, ponieważ ja – przyzwyczajona do wyścigu retorycznych katastrofizmów – pozostaję nieufna wobec możliwości zarysowania granicy pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Inaczej Bastian, który z kolei pozostaje sceptyczny wobec możliwości przekroczenia tej bariery, będącej dla niego – rozczarowanego rzeczywistością chłopca, który ucieka w obszary fantazji – faktem nie do podważania. Paradoksalnie, to właśnie owa powaga dziecięcego podejścia do rozróżnienia fikcji i rzeczywistości, predestynuje Bastiana do zaangażowania się w ratowanie Fantazjany.

Ratunek nie przychodzi jednak od razu. Bastian nie odpowiada bowiem na wezwanie, dzięki czemu, biernie śledząc postępy Nicości, możemy „naocznie” przekonać się o tym, jaki koniec czeka krainę

⁶ B. Groys: *Jacques Derrida*. W: Idem: *Wprowadzenie do anty-filozofii*. Przeł. J. Gilewicz. Warszawa 2012, s. 83.

⁷ Ibidem.

fantazji – a nie jest to bynajmniej koniec odpowiadający wizjom spektakularnej apokalipsy. Przekonuje nas o tym Dziecięca Cesarzowa, którą Bastian nazwie (bez powodu, a zatem z właściwą pisarzom non-szalancją) Dziecięciem Księżyców, a którą ja (wyszkolona czytelniczka, zaznajomiona z pouczeniami Blake’a) nazwałabym zapewne Energią Wyobraźni. Cesarzowa wydaje się widzieć ratunek tylko w przyspieszeniu katastrofy, dlatego wyrusza na poszukiwanie Starca z Wędrownej Góry. Ich spotkanie, jak wyraźnie zaznacza Ende (s. 262–265) jest emblematycznym – uwidocznionym w „fantazjańskim” symbolu połykających swe ogony węży – zetknięciem początku i końca, którego paradoksalność podkreślona zostaje przez szereg przeciwieństw: młodość – starość, żeńskość – męskość, życie – pismo... I chociaż Starzec ostrzega Cesarzową, że „jest takie prawo, co życiu zabrania świadkiem własnego być umierania” (s. 263), ta mimo wszystko przychodzi do jego pracowni, w której słowo „apokalipsa” nabiera na nowo swego greckiego znaczenia i doprowadza nas do *arche* krainy fantazji, którą jest oczywiście... książka:

Dziecięca Cesarzowa przeczytała, co tam było napisane, a było to dokładnie to, co się w tym momencie działo, mianowicie: *Dziecięca Cesarzowa przeczytała, co tam było napisane.*

s. 266

Ta istotna scena, będąca ważnym punktem zwrotnym w powieści Endego, uświadamia nam, że końcem krainy fantazji jest zawieszenie w lustrzanej nieskończoności odbić, uniemożliwiających oddzielenie rzeczywistości od reprezentacji:

- Wszystko, co się dzieje – powiedziała – ty zapisujesz.
 - Wszystko, co zapisuję – brzmiała odpowiedź – dzieje się [...].
 - Ty i ja – spytała – i cała Fantazjana: wszystko jest w tej książce?
- On pisał, a ona jednocześnie słyszała jego odpowiedź:
- Nie tak. Ta książka jest całą Fantazjaną i tobą, i mną.
 - A gdzie jest ta książka?
 - W książce.
 - W takim razie jest to tylko pozór i odbicie? – spytała.
- I on pisał, a jednocześnie ona słyszała jego słowa:

– Co pokazuje lustro, które odbija się w lustrze? Wiesz to, Złotoka Władczyni Pragnień?

s. 266

Pozostawione bez odpowiedzi pytanie Starca pozwala nam myśleć o bezkresnej serii lustrzanych odbić nie tylko jako o pułapce symulaków – matni reprezentacji pozbawionych swego przedmiotu – ale również jako o spełnieniu pragnienia romantycznej wizji literatury rozwijającej się w nieskończoność. Lucien Dällenbach, powołując się na Friedricha Schlegla, przypomina w swoim studium na temat tekstualnych zwierciadeł, że dla romantyków odbicia „zwielokrotnione, jak gdyby w nieskończonej ilości luster” były paradygmatem transcendentalnego charakteru poezji rozwijającej się „bez końca”⁸. Nie Kończąca Się Historia (owa „książka w książce”) została zatem pomyślana jako zwierciadlane ucieleśnienie literatury totalnej: wykraczającej poza jednostkowy geniusz i dotyczącej nie tylko pojedynczej lektury – manifestacji teraźniejszości – ale też dziejów ludzkości, która w transcendentalnym geście tworzenia wykracza poza horyzont „realnych” wydarzeń. Dlatego właśnie momentem apokaliptycznym tak pojmowanej literatury jest zatrzymanie owej nieskończonej serii odniesień, które ma miejsce wówczas, gdy Cesarzowa kategorycznym głosem mówi do Starca:

Opowiedz mi ją! Ty, który jesteś pamięcią Fantazjany, opowiedz mi ją od początku i słowo w słowo, tak jak ją zapisałeś!

s. 269

Doniosłość tego rozkazu pojmuje z początku jedynie Starzec:

Jesteśmy uwięzieni na zawsze. Doprawdy, nie powinnaś była przychodzić! Jest to koniec Nie Kończącej Się Historii!

s. 268

⁸ F. Schlegel: *Athenäum. Fragmente*. In: *Charackteristiken und Kritiken*. [Teil] 1: 1796–1801. Hrsg. H. Eichner. Zürich 1967, s. 182. Cyt. za: L. Dällenbach: *The Mirror In the Text*. Cambridge 1987, s. 175.

Okazuje się bowiem, że opowiedzenie na nowo niekończącej się historii – które równoznaczne jest z jej nowym zapisaniem – zamyka opowieść w kręgu wiecznego powrotu: odtwarzana od początku, może ona bowiem dojść tylko do miejsca spotkania Starca z Cesarzową, które zawsze będzie stanowiło nowy początek tej samej, starej historii. Ów koniec staje się poniekąd wypełnieniem zgubnego działania Nicości, doprowadza bowiem do momentu, w którym niewiara w to, iż stanie się coś nowego, skutkuje nieustannym powtarzaniem tego samego, a zatem: końcem historii.

Symboliczny wydaje się tu również koniec człowieka, a zatem: czytelnika. Opowiadana przez Starca historia nie jest bowiem powieścią czytaną przez Bastiana, ale powieścią czytaną przeze mnie. Bastian – jako ten, który wszedł pomiędzy serię luster i stał się „ofiara” fikcyjnej gry reprezentacji – jest już integralną częścią tej opowieści. Dlatego snuta przez Starca historia nie rozpoczyna się w momencie, w którym Fantazjanie zaczyna grozić pochłonięcie przez Nicość, ale w momencie, w którym Bastian wchodzi do antykwariatu i kradnie czytaną przez nas opowieść. Tak oto czytelnik staje się częścią fikcji i bierze udział w jej apokaliptycznym zapętleniu. Ja tymczasem mogę odczuć lek dobrze znany Borgesowi:

Dlaczego tak niepokoi nas Don Kiszot czytający *Don Kiszota* i Hamlet oglądający *Hamleta*? Wierzę, że znalazłem powód: inwersje te sugerują, że jeśli fikcyjni bohaterowie mogą być czytelnikami i widzami, to my, czytelnicy i widzowie, możemy być fikcyjni⁹.

Nie kończąca się historia unaocznia dramat opisywany przez Borgesa, dzięki czemu jeszcze wyraźniej eksponuje owo zatarcie granicy pomiędzy fikcją i rzeczywistością, które staje się przyczyną ubezwłasnowolnienia czytelnika, a w tym przypadku: uwięzienia go w narracji o samym sobie.

Jednak moment zapętlenia – nazwany przez Starca: końcem niekończącej się historii – nie oznacza, że Bastian nie może już wpłynąć

⁹ J.L. Borges: *Labiryntys*. Red. D.A. Yates, J.E. Irby. Londyn 1970, s. 231. Przekł. – J.S.

na swoją sytuację. Wręcz przeciwnie: owo zgubne uwikłanie wydaje się Cesarzowej ostatnim z możliwych sposobów, by skłonić Bastiana do czynnego wkroczenia w zakłęty krąg opowieści.

Chcesz naprawdę złożyć wszystko w ręce ludzkiej istoty?

s. 271

– pyta jeszcze Starzec, zanim rozpocznie na nowo starą, znaną opowieść. Starzec i Cesarzowa dobrze bowiem wiedzą, że „ludzka istota” obdarzona jest zmysłem tworzenia – inwencją, która, jak poucza Derrida, „zawsze wiąże się z człowiekiem jako podmiotem”¹⁰. Dzięki swej kreatywnej potencji człowiek może dokonać zmiany w obrębie tego samego, co francuski filozof wyraźnie podkreśla, traktując inwencję nie jako stwarzanie zupełnie nowego, ale właśnie jako modyfikację zastanego, a zatem jako wprowadzenie **znaczącej** zmiany w zamknięty obieg narracji. Dla Derridy owa ludzka zdolność stanowi „zniesienie jawnej sprzeczności pomiędzy inwencją i dekonstrukcją”; to dekonstrukcja bowiem produkuje „rozregulowujące instrumentarium”, przez co stwarza „przestrzeń perturbacji i zakłóceń”, a zatem „otwiera przejście”¹¹, które staje się wyjściem ewakuacyjnym – miejscem ucieczki z zakłętego kręgu tego samego. Dlatego dopiero w momencie inwencji – przestając być przedmiotem, a stając się twórczym podmiotem opowieści – Bastian może uratować świat fikcji przed zagładą. Nadając Cesarzowej nowe imię, mały czytelnik ingeruje w strukturę poprzedniej opowieści, aby przybyć (*in-venire*) jej na ratunek. W ten sposób Bastian wkracza w niekończącą się historię już nie jako odbicie, czyli reprezentacja, ale jako podmiot wpływający na dalszy rozwój opowieści. Okazuje się jednak, że owa dekonstrukcyjna inwencja nie jest końcem, a dopiero początkiem ratowania świata fikcji. Teraz to od Bastiana zależeć będzie, jak potoczą się losy świata fantazji, a także – jak się okazało – losy rzeczywistości, przez co gra o najwyższą stawkę toczy się dalej, a jej siłą napędową są przygody czytelnika w świecie

¹⁰ J. Derrida: *Psyché. Odkrywanie innego*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 90.

¹¹ Ibidem, s. 87.

lektury. Przygody, które, bynajmniej, niekoniecznie muszą skończyć się happy endem.

Po drugiej stronie lustra

Z początku przypadek Bastiana przypomina klasyczną wariację bajki o Kopciuszku: oto nieudolny, osierocony przez matkę i zaniedbywany przez ojca nastolatek, którym pogardzają zarówno rówieśnicy, jak i nauczyciele, okazuje się „fantazjańskim” bohaterem. Dzięki wykorzystaniu swojego jedyne go talentu: nadawania nazw i tworzenia opowieści, Bastian przenosi się do baśniowej krainy, w której przybiera postać silnego, pięknego i odważnego młodzieńca. Owa zmiana wynika z jego twórczej siły, dzięki której w świecie fikcji mały czytelnik może spełniać swe marzenia. Ba, nie tylko może, ale wręcz powinien – fikcyjna rzeczywistość będzie się bowiem rozwijała tylko z materii snów, które w „normalnym świecie” są zamiatane pod dywan:

Fantazjana powstanie na nowo z twoich pragnień, mój Bastianie.
s. 280

– mówi Cesarzowa do małego czytelnika, gdy ten pojawia się w otchłani (*abyme*) powstałej po rozbiciu struktur poprzedniej opowieści. Ogromny nacisk na realizację własnych marzeń, które stają się głównym motywem przygód Bastiana „po drugiej stronie lustra”, wydaje się zbliżać tę wariację Kopciuszka do jej amerykańskich wersji, w których – w przeciwieństwie do oryginału czy choćby jego częściowej adaptacji, z jaką mamy do czynienia w przypadku wyjściowej sytuacji Harry’ego Pottera – to nie więzi rodzinne i przyjacielski charakter sprzyjają bohaterowi, ale jego indywidualna zdolność do realizacji swoich snów, które w kapitalistycznych społeczeństwach dawno przestały być tożsame z marzeniami Thomasa Jeffersona czy Martina Luthera Kinga, a stały się siłą napędową wolnorynkowej gospodarki. Wydaje się więc, że w dających moc wykonawczą słowach Cesarzowej: „Czyń

to, czego pragniesz”, możemy usłyszeć dalekie echo „amerykańskiego snu”, które pobrzmiewa w przesłaniu kończącym disnejowską wersję *Kopciuszka*:

Miej wiarę w swoje sny [...] jeśli będziesz wierzył, to o czym marzysz, stanie się rzeczywistością¹².

Ta sama pointa towarzyszy zresztą baśniowemu zakończeniu *Kopciuszka* dla dorosłych – w ostatniej scenie filmu *Pretty Woman*, czarnoskóry raper pyta przecież przechodniów właśnie o ich sny:

Witaj w Hollywood, każdy kto tu przychodzi, o czymś marzy. Niektóre marzenia się spełniają, inne nie. Ale nie przestawaj marzyć – to jest Hollywood!¹³.

A jest to przecież przesłanie, w którym pobrzmiewa wyraźna w *Niekończącej się historii* obietnica urzeczywistniającej się fikcji. To właśnie tę obietnicę wykorzystuje głośny film Wolfganga Petersena znany polskim widzom jako *Niekończąca się opowieść*¹⁴, co wyłapać można już w przewodnim motywie muzycznym tej produkcji: słynnym hicie Limahla, w którym piosenkarz śpiewa:

Śnij swój sen, a to, co zobaczysz, stanie się rzeczywistością.

Jednak nie bez przyczyny Michael Ende ostro skrytykował ostateczną wersję filmu i zażądał – bez skutku – by zmieniono jego tytuł. Mimo że produkcja Petersena dość wiernie oddaje zarówno przygody Atreju, jak i Bastiana, to jednak – jak stwierdził pisarz – jej twórcy zupełnie nie zrozumieli książki i wypaczyli jej główną ideę, zasada-

¹² *Cinderella*. Dir. H. Luske, W. Jackson, C. Geronimi. USA 1950. Przekł. – J.S.

¹³ *Pretty Woman*. Dir. G. Marchall. USA 1990. Przekł. – J.S.

¹⁴ Polskie tłumaczenie tytułu filmu było najpewniej przekładem jego wersji w języku angielskim: *Neverending story*, które zagubiło dwuznaczny wydźwięk oryginalnego *Geschichte*, oznaczającego zarówno historię (w sensie dziejów), jak i opowieść.

jącą się na podejmowanym przez czytelnika wysiłku lektury¹⁵. Bo też powieść Endego bynajmniej nie przedstawia książkowych perypetii Bastiana jako daru od losu – nieoczekiwanego spełnienia najskrytszych, dzielnie strzeżonych marzeń. Wręcz przeciwnie, odpowiedź na wezwanie Cesarzowej sprawia, że Bastian – czytelnik – przyjmuje wyzwanie i z uosobienia Kopciuszka staje się paradygmatem człowieka jako takiego: biblijnym Adamem, który nadaje nazwy powstającej dookoła niego rzeczywistości, przez co ustanawia swoją w niej pozycję. Już na samym początku książkowej przygody Bastiana autor sygnalizuje rozbieżność pomiędzy przyjętą przez chłopca rolą, a „kopciuszkami”, którym spełniają się wytrwale śnione sny; Ende wyraźnie daje bowiem znać, że nakaz spełniania własnych pragnień daleki jest od podążania za marzeniami. Gdy Bastian zwierza się ze swojej mocy pierwszej napotkanej istocie, otrzymuje przestrożę, którą nieprędko zrozumie:

CZYŃ TO, CZEGO PRAGNIESZ, to przecież znaczy, że wolno mi czynić wszystko, na co mam ochotę, nie sądzisz?

Oblicze Graogramana przybrało nagle przerażająco poważny wyraz, a jego oczy zaczęły się żarzyć.

– Nie – powiedział owym głębokim, grzmiącym głosem. – To znaczy, że masz spełnić swoją Prawdziwą Wolę. A nie ma rzeczy trudniejszej.

s. 330

Czytelnik, który wkracza w świat fikcji na poważnie, to znaczy: bez metaliterackich map wyznaczających lekturze bezpieczne ścieżki i przetarte szlaki, musi w końcu odkryć, że „geografię Fantazjany określają pragnienia, czy ktoś jest ich świadomy czy nie” (s. 396). Prawdziwa podróż po książkowej krainie staje się skokiem na głęboką wodę, gdzie, zgodnie z zasadą: „albo się utopisz, albo nauczysz się pływać”, czytelnik musi wykazać się prawdziwą wolą przeżycia (w każdym tego słowa znaczeniu), które uzależnione jest od okrycia w sobie najbardziej fundamentalnych tęsknot. Jednak spragniony urody, odwagi

¹⁵ Zob. L. Bentley: *An Irate Michael Ende Blasts the 'Disgusting' Film Made from His Bestseller, „The Neverending Story”*. „People” 1984, No 22, s. 78.

i siły – a zwłaszcza idącego za tymi przymiotami uznania – Bastian błądzi i, nieporadnie podążając za swoimi uczuciami, sprowadza na niebezpieczną drogę zarówno siebie, jak i swych towarzyszy.

Tak naprawdę błąd, który popełnia Bastian, wydaje się symbolicznie ludzki: doprowadziwszy do rozkwitu krainy fantazji, mały czytelnik zaczyna wierzyć, że jego panowanie nad światem fikcji ma charakter nieograniczony. Ponieważ fikcja materializuje ludzkie życzenia, które zaczynają współtworzyć świat przedstawiony i wpływają na przebieg wydarzeń, człowiek nabiera przeświadczenia, że oto znalazł Ziemię Obiecaną, w której (nareszcie, inaczej niż w rzeczywistości) może poczuć się władcą. Dlatego Bastian, zamiast szukać powrotnej drogi do świata ludzi, będzie prowadził wdzięczne mu za ratunek stworzenia do samego centrum fantastycznej krainy, po to, by mianować się jej cesarzem. Należy przy tym zaznaczyć, że czytelnik reprezentuje tutaj zupełnie inny rodzaj władzy niż ten, z jakim mamy do czynienia w przypadku Dziecięcej Cesarzowej, która tak naprawdę „nie panowała, nigdy nie stosowała przemocy ani nie czyniła użytku ze swej potęgi, nie nakazywała niczego i nikogo nie sądziła, nie interweniowała nigdy i nigdy nie musiała się bronić” (s. 50). Czytelnik wyraźnie będzie wykazywał tendencję do całkowitej kontroli.

Tutaj jednak Ende zastawia pułapkę na lekturowych podróżników, okazuje się bowiem, że wraz z każdym spełnionym życzeniem, Bastian traci jakieś wspomnienia ze świata ludzi. I choć czytelnik odkrywa tę dziwną zależność już na początku swoich przygód, zrazu niewiele go ona obchodzi:

Właściwie – wyznał Bastian po dłuższym zastanowieniu – wcale nie pragnę tam wrócić.

s. 420

Eskapistyczne postanowienie małego czytelnika wydaje się zrozumiałe: spełnienie, jakie daje mu świat fikcji, przynosi o wiele większą satysfakcję niż życie w ponurych realiach wcześniejszego życia. Wizja niewyczerpanej potęgi twórczej, realizowanej w krainie fantazji, staje się o wiele bardziej kusząca niż trudne szamotanie się w płataninie ludzkich relacji, jakkolwiek „prawdziwsze” by one nie były. Dlatego

dopiero gdy Bastian, spełniając rozrzutnie swe życzenia, osiągnie stopień wypaczenia równy Makbetowi (targnie się na życie Atreju, by zdobyć tytuł cesarza), dostrzeże, jak dalece nie zrozumiał zasad funkcjonowania owego pogranicza dzielącego fikcję od rzeczywistości. To właśnie na tym etapie opowieści Bastian dowiaduje się bowiem, że wyczerpanie repertuaru wspomnień wiąże się z niemożnością odnalezienia w sobie kolejnych pragnień, a te niezbędne są czytelnikowi nie tylko po to, by wrócić do domu, ale też po to, żeby tworzyć. Przekonuje go o tym wizyta w „mieście cesarzy” – miejscu pełnym niemych, zupełnie obłąkanych ludzi, którym nie udało się wrócić do rzeczywistości, ponieważ poszli do końca drogą obraną przez Bastiana. „Nie potrafią już nic opowiedzieć. Stracili mowę” (s. 538) – wyjaśnia czytelnikowi opiekun „miasta cesarzy” i dodaje:

Pragnąć możesz tylko dopóty, dopóki pamiętasz swój świat. Ci tutaj
wyzbyli się wszelkich wspomnień.

s. 541

Bastianowi pozostaje wówczas jedynie podróż do „kopalni snów” – miejsca, w którym można „dokopać się” do podwalin Fantazjany, a mianowicie: zapomnianych pragnień. Tylko one mogą mu teraz pomóc w odnalezieniu właściwej drogi – nie tylko do rzeczywistości, ale też do własnej tożsamości, bo zapłatą za spełnianie marzeń o sukcesie okazuje się również – a może właśnie: przede wszystkim – pamięć o samym sobie. I Bastianowi, po długich i wyczerpujących próbach, udaje się odkryć sen obrazujący jego najbardziej istotowe pragnienie: sen o ojcu, który, pogrążywszy się w depresji po śmierci żony, zaniedbał relację z synem. Dlatego też na wydobytym przez Bastiana obrazie mężczyzna ten skutny jest w bryłę lodu, którą chłopiec bezskutecznie próbuje stopić.

Trudno jest mi zgodzić się z opinią, że ewentualny antynuklearny protest przemycony w baśni Michaela Endego związany jest z utopistyczną wizją świata reprezentowanego przez Fantazjanę¹⁶. Wydaje się

¹⁶ Książkę Endego w taki właśnie sposób interpretowali polityczni aktywiści w latach osiemdziesiątych. Zob. L. Bentley: *An Irate Michael Ende...*

raczej, że istota *Nie kończącej się historii* zasadza się, paradoksalnie, na przywróceniu granicy pomiędzy rzeczywistością a fikcją – granicy, dzięki której tekst i życie nie stawałyby się tożsame, ale zachowywałyby swą autonomiczność. Tylko wówczas możliwe byłoby ich wzajemne oddziaływanie, które chroni przed patowym momentem wyczerpania, zatrzymującym rzeczywistość w pułapce odbijających się w nieskończoność reprezentacji. W wizji Endego zarówno „naiwny”, dziecięcy czytelnik, jak i odbiorca nastawiony na metaliteracką lekturę, są – jak chciał tego Barthes – również pisarzami: kreatywnymi podmiotami, mogącymi wprowadzać w świat lektury nową jakość poprzez nadawanie nowych nazw. Jednak, aby nowa opowieść – czy raczej: dalszy ciąg niekończącej się historii – mogła powstać, konieczne staje się jej odzwierciedlenie w rzeczywistości poprzez zanurzenie w indywidualnym życiu czytelników. To właśnie oni dbają o wskazywanie nowych „przejsć granicznych” pomiędzy rzeczywistością a fikcją, jednak tylko o tyle, o ile będą potrafili wprowadzić do nieskończonego rezerwuaru tekstów własne doświadczenie wynikające z samorozpoznania wiążącego się z odkryciem swojego najistotniejszego pragnienia. A nie jest ono bynajmniej powiązane z marzeniami o „byciu kimś”; wręcz przeciwnie: stanowi raczej rozczarowujące, lecz dojmujące spojrzenie w lustro, z którym wiąże się bolesne rozpoznanie braku:

Bolało go serce, było za małe na tak ogromną tęsknotę.

s. 599